anxa
95-B
4406

JOVELLANOS

CONSIDERADO COMO CRÍTICO EN BELLAS ARTES

POR

DON FORTUNATO DE SELGAS

(Publicado en el núm. 364 de la «Revista de España.»)

MADRID
Est. tip. de **El Correo,** á cargo de F. Fernandez
8 — *San Gregorio* — 8

1883

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/jovellanosconsid00selg

JOVELLANOS

CONSIDERADO COMO CRÍTICO EN BELLAS ARTES

POR

DON FORTUNATO DE SELGAS

(Publicado en el núm. 364 de la «Revista de España.»)

MADRID
Est. tip. de **El Correo,** á cargo de F. Fernandez
8 — *San Gregorio* — 8

1883

BIBLIOTECA
PAULINO VIGON
OVIEDO

I

Hay personajes históricos que tienen el privilegio de expresar las ideas, hacerse eco de las aspiraciones y necesidades de la época en que viven; y condensando su inmenso saber en numerosas producciones, engalanadas con la belleza de la forma, llevan y difunden por todas partes la luz que ilumina su espíritu, é influyen poderosamente en los progresos y civilizacion de su pátria. Mision tan elevada cupo en la segunda mitad del siglo pasado á Jovellanos, y ciertamente que ningun hombre ilustre de aquel período de nuestra historia puede igualarle en la universalidad de sus conocimientos, en sus esfuerzos por desarrollar los intereses morales y materiales de la nacion, y sobre todo, en la grandeza de su carácter templado, para arrostrar las mayores pruebas, las persecuciones más odiosas y la ingratitud de sus conciudadanos. La elevacion de su alma es superior á la de su talento, y si es digno de admirar como sábio, lo es más cuando se le vé entregado á los dulces afectos de la amistad ó al ejercicio del bien y de la virtud. Él sacó á Moratin de un taller para darle más decoroso empleo; Quintana, el cantor de la libertad y de la independencia de la pátria, le debe el puesto que desempeñó en la Junta central; y sin su perfeccion, Cean Bermudez no hubiera escrito la historia de nuestros artistas.

La publicacion de la mayor parte de las obras de este grande hombre, pocos años hace dadas á luz en la Biblioteca de Autores Españoles, ha sido causa de que se despertara alguna aficion á estudiar sus producciones. Unos ensalzan sus profundos conocimientos en Economía política, á cuya ciencia levantó un monumento con su libro inmortal de *La Ley Agra-*

ria. Otros le consideran como hombre de Estado, como patriota ardiente, y no saben qué encomiar más, si su excelente criterio que, apreciando justamente la situacion social y política de nuestra nacion en aquel tiempo, preferia la forma de la monarquía constitucional de Inglaterra á la absoluta de Floridablanca y á la democrática de la Constituyente francesa, ó su valor denodado en luchar con toda tiranía, ora la interior de Godoy, ora la extranjera de Bonaparte. Quién vé en él al jurisconsulto eminente, al investigador de nuestras antigüedades, al poeta; y tan grande y tan vário es su saber, que todos, segun sus aficiones literarias ó científicas, tienen que aprender en sus obras, en las que se refleja el estado intelectual de España en los reinados de Cárlos III y Cárlos IV. Tócanos hoy juzgarle como crítico en Bellas Artes, á las que dedicó su atencion después de la Economía política. Expondremos sus aventuradas teorías sobre los orígenes del arte cristiano, especialmente en la monarquía asturiana, cuyos monumentos estudió con pasion, y terminaremos dando á conocer sus ideas acerca de la arquitectura clásica en nuestra pátria desde el Renacimiento, á principios del siglo XVI, hasta su segunda resureccion á fines del XVII, y el concepto que tenia formado de la pintura y escultura españolas en sus mejores tiempos.

Jovellanos estaba dotado de una imaginacion activa, capaz de producir obras estéticas, pero el espíritu de exámen y de crítica, escitado acaso por la lectura de los enciclopedistas franceses, ahogaba en él toda inspiracion. Sus dos dramas, las sátiras que escribió, siguiendo el trillado camino de Persio y Juvenal, tienen poca originalidad, y sus versos, desprovistos de imágenes, sin nervio y sin la forma rimada que tanta belleza presta á la poesía en las lenguas romances, pueden considerarse más bien como prosa medida que como composiciones poéticas. Sin embargo, su epístola á Amfriso, en la que pinta con tan bellos colores la vida solitaria y contemplativa de los hijos de San Bruno, en la Cartuja del Paular, es una obra admirable, y da la medida de lo que podria hacer, si en vez de limitarse á criticar los vicios y costumbres contemporáneas, iguales á las de todos los tiempos é imitar las frias producciones de los Batilos, Delios, Miréos y demás vates de la escuela

salmantina, buscara inspiracion en asuntos más elevados, como la naturaleza, el amor á la pátria ó la idea religiosa. Su númen no se refleja completamente en sus versos, y es que, como Moratin, Fornér, Vargas, Ponce y otros poetas de aquella época, autores y representantes de la reaccion neo-clásica, entónces realizada, por temor de caer en los defectos é incorecciones de los Comellas, magistralmente retratados en el Don Eleuterio de la *Comedia Nueva*, pulía y retocaba sus composiciones para prestarles una naturalidad y sencillez un tanto afectadas. El génio de la poesía, envuelto en las mallas de las reglas y de los preceptos, no hubiera podido remontar el vuelo si Cienfuegos, y sobre todo Quintana, no rompieran esos obstáculos, llevando á la musa castellana, por vías hasta entónces ignoradas, inspirándose en las ideas de la revolucion francesa ó en el heroismo de un pueblo que, indignado de ver su suerte en manos de un favorito y su suelo pérfidamente invadido por el extranjero, jura

Antes la muerte
que consentir jamás ningun tirano.

Eco de tan sublimes sentimientos es el *Himno á las Astures*, compuesto por Jovellanos en su lecho de muerte; grito de guerra lanzado en medio de la lucha que sostenian sus paisanos con los franceses, en cuyos versos, débiles en general, brillan algunos destellos del fuego patriótico que arde en las odas del cantor de «*España después de la revolucion de Marzo.*» No es, pues, al poeta, al artista, al hombre de imaginacion al que vamos á estudiar, sino al sábio, al crítico que con razon fria analiza las diversas formas en que se encarna la belleza, sigue paso á paso al Arte en sus varias manifestaciones, investiga las causas que motivaron su desenvolvimiento, les sigue en sus dias de gloria como en los de decadencia y de muerte.

Niño aún, apenas cumplidos trece años, dejó Jovellanos su familia y su país, pasando á estudiar Humanidades á la universidad de Avila, al cuidado del Obispo de la diócesis D. Romualdo Velarde y Cienfuegos, unido á sus padres con vínculos de amistad. Su imaginacion infantil, que en Astúrias habia re-

cibido las impresiones de la naturaleza, sintió aquí las primeras sensaciones del Arte con la vista de los magníficos monumentos de aquella ciudad. Acaso bajo las bóvedas del suntuoso edificio de Santo Tomás, levantado por los Reyes Católicos, tumba del malogrado príncipe D. Juan, en los góticos cláustros y artesonadas aulas á donde el pagecillo del Obispo acudia á aprender los rudimentos de la ciencia, adquirió el amor que profesó siempre á las Bellas Artes. Si en su infancia Avila le exhibia su riqueza monumental, Alcalá en su juventud mostrábale los alcázares y escuelas que erigieron en aquella ciudad, Atenas del Renacimiento, los Tenorios y Taberas, Fonsecas y Cisneros. Terminados sus estudios de Derecho y Cánones en las aulas complutenses, fué nombrado en 1767 alcalde de la Cuadra en la Chancillería de Sevilla, por influencia de Saavedra y Campomanes; mas ántes de partir para la capital de Andalucía, marchó á Astúrias á despedirse de sus padres y visitar su país, que no habia visto once años hacia. Entónces realizó el primero de sus viajes artísticos por el Principado, recorriendo la parte central, riquísima en construcciones del tiempo de la Monarquía restaurada, las que estudió con pasion, formando acerca de su orígen una erudita, pero errónea teoría, que consignó quince años después en uno de sus mejores discursos académicos: «El elogio de D. Ventura Rodriguez.»

La suerte le llevaba siempre á morar en pueblos monumentales, que avivaban su vocacion al estudio de la belleza. Ninguna ciudad como Sevilla podia ofrecerle teatro más vasto para desarrollar sus aficiones artísticas. Encúentranse allí confundidas cuantas formas ha adoptado el arte en nuestro suelo, inspiradas unas por el cristianismo, debidas otras á la religion musulmana. Al lado de la catedral gótica, la árabe Giralda y el mudéjar alcázar en donde se aunan fraternalmente las arquitecturas de dos civilizaciones opuestas, y hasta el clasicismo de la antigua Roma tiene su representante en las columnas de Hércules, como el neo-clasicismo del siglo XVI se refleja en la Herreriana lonja y en las plateresca construcciones del Hospital de la Sangre y la Capilla real, donde yacen San Fernando y Alfonso el Sábio. Sevilla habia perdido, á mediados de la última centuria, el monopolio del comercio con América, arrebatado por

Cádiz, pero quedábale, como á Venecia y otras ciudades mercantiles de Italia, una gran riqueza en obras de Arte, especialmente del diseño, llevadas á la mayor altura por Murillo y Zurbarán, el Torrigiano y Montañez. Las sublimes creaciones de la escuela sevillana hirieron la imaginacion del novel alcalde de la Cuadra, quien desde el primer momento se entregó al estudio de la pintura, dedicándole mucha parte del tiempo que le dejaban libre sus ocupaciones y empleando sus economías en la adquisicion de cuadros, de los que logró formar una selecta coleccion. ¡Cuán felices fueron para él los años que pasó en aquella ciudad, recordados mil veces en su decrepitud! Jóven, lleno de vida y esperanzas, de apuesta figura, de fáciles y agradables maneras, dotado de un talento apto para todos los ramos del saber; cualidades para brillar en medio de una sociedad culta, cual era la de Sevilla. Con el malogrado marqués de los Llanos estudiaba la ciencia de la Legislacion; Olavide, el colonizador de Sierra-Morena, le exponia sus ideas económicas, y acaso las filosóficas que entónces profesaba, y con su amigo y paisano Cean Bermudez, se entregaba al cultivo de las Bellas Artes. Libre allí de la envidia y de las persecuciones que le robaron más tarde la tranquilidad del espíritu, alimentaba la sed de ciencia que le devoraba y adquiria el caudal de conocimientos que bien pronto habia de hacer públicos en multitud de producciones.

Sevilla llegó á ser teatro pequeño para desarrollar su vasto genio; la córte le llamaba, y un asturiano ilustre, haciendo justicia á su mérito, le nombró alcalde del Crímen en Madrid. Era entónces, como ahora, la capital de la monarquía el centro de la vida intelectual de la nacion á donde acudian cuantos hombres de valer habia en España. La acogida que tuvo Jovellanos fué digna de su talento. Su protector, el conde de Campomanes, le presentó en su célebre tertulia, en la que entraban únicamente personas que se habian distinguido por su saber ó por servicios prestados al país. Aquella reunion era reflejo del salon francés del siglo XVIII, si bien la austeridad del carácter español y la del mismo conde, severo como buen jurisconsulto, no se prestaba á dar á la conversacion las formas fáciles y ligeras que emplean nuestros vecinos en la *Causerie*, expresando pen-

samientos profundos con frases familiares y hasta humorísticas. La Economía política tenia su representante en esta sociedad en el jóven conde de Cabarrús, de nacion francés y español de corazon, difundidor entre nosotros de las ideas financieras de los Law, Necker y Turgot. Los proyectos de establecimientos de crédito, la realizacion de reformas en nuestra desquiciada administracion, por las que abogaba constantemente, sus principios regalistas y anticlericales, y sus simpatías por la Constitucion inglesa, tuvieron eco en el espíritu de Jovellanos, uniendo á ambos desde entónces amistad íntima, interrumpida treinta años después, cuando, ofuscado Cabarrús por las glorias de Bonaparte, y recordando acaso su orígen francés, abrazó el partido del rey José. Las Bellas Artes estaban representadas en aquella reunion por pintores como Mengs, Tiepolo y Maella; escultores como Castro y Michel, y arquitectos como Sabatini y Ventura Rodriguez. Descollaba este último entre todos los artistas por su modestia; casi nunca tomaba parte en las conversaciones que á su profesion se referian, á pesar de conocerla profundamente. La seriedad natural de aquel hombre la aumentaban la afeccion que lentamente minaba su salud y el justo despecho que sentia al ver irrealizadas sus composiciones arquitectónicas. El talento y la desgracia de Rodriguez llamaron la atencion de Jovellanos, el cual se declaró su amigo y protector, favoreciéndole en vida cuanto pudo y rindiendo tributo á su memoria después de su muerte en una oracion necrológica.

Por insinuacion del conde de Campomanes, las Reales Academias le abrieron sus puertas. Las sociedades científicas y económicas se apresuraron á inscribirse en el número de sus indivíduos, y entónces empezó á hacer públicas en elocuentes discursos sus ideas, que, más adelante, dió á luz con mayor extension en numerosas producciones. Las esperanzas concebidas por la Academia de San Fernando y la Sociedad Económica de Madrid al admitirle en su seno no fueron defraudadas, dedicándoles los dos discursos más eruditos que salieron de sus lábios: el elogio de las Bellas Artes y el de D. Ventura Rodriguez. En ellos están condensadas sus ideas sobre los orígenes del Arte, las causas de sus diversas formas desde los tiempos de

Grecia y Roma hasta sus dias. Describe en el primero á grandes rasgos las trasformaciones más notables que sufrieron las Artes en general, y particularmente en España, fijándose, sobre todo, en el Renacimiento, al que dedica la mayor parte de su discurso. Concrétase en el segundo al estudio de la arquitectura, exponiendo, en una série de notas de más valor que la peroracion que las motiva, una historia del Arte de construir. Haremos un ligero análisis de estos trabajos; reproduciremos los juicios que los críticos de aquel tiempo, representados por Jovellanos, hacian de los monumentos debidos al Cristianismo y de los motivos que los produjeron.

II

Roma, que habia extendido su unidad á los extremos del mundo, llevó con sus múltiples elementos sociales su clásica arquitectura. Así como de Gades á Palmira y del Betis al Nilo se hablaba un mismo lenguaje, se aplicaban iguales leyes y regian las mismas costumbres, así los monumentos afectaban la misma forma, tenian iguales proporciones en su conjunto como en cada una de las partes componentes. La belleza y la sencillez de esta arquitectura, más fácil de comprender y realizar que la de la Edad media; la obra didáctica de Vitruvio, salvada del naufragio literario de la antigua Roma; los estudios que en el Renacimiento se hicieron de esta arquitectura, el inmenso número de monumentos erigidos durante tres siglos, siguiendo las prescripciones de este Arte, produjeron á fines del siglo pasado, precisamente cuando Jovellanos hacía públicas en obras y Academias sus teorías sobre los orígenes del Arte cristiano, una reaccion neo-clásica, escitada por las ideas filosóficas de los enciclopedistas franceses. Llevado de su amor al clasicismo, deplora, cuando disuelto el Imperio romano y constituida cada provincia en Estado independiente, decrépita y corrompida la arquitectura greco-romana en el siglo v y siguientes, rompe con sus tradiciones del pasado, se alía con otras formas importadas de Oriente ó creadas por la ruda imaginacion de los Bárbaros, trasformándose en un Arte

tan pobre y decadente como la civilizacion que le habia producido. Supone, y con razon, á los pueblos septentrionales desprovistos de toda idea de Arte al establecerse en nuestro suelo; pero, después del tercer Concilio toledano, realizada la fusion de visigodos é hispano-romanos, el progreso que en el estado social este acontecimiento produjo debió reflejarse en los monumentos, no inferiores á los erigidos por los francos, como supone Felibien en su tiempo, y en nuestros dias Mr. Ferdinand Lasteirie, opinion refutada por Mr. Guizot en su *Historia de la civilizacion europea*, y por Amador de los Rios en sus *Estudios sobre el arte latino-bizantino*. Al vindicar Jovellanos la arquitectura visigoda del concepto en que la tenian los críticos franceses, no se contenta con exponer deducciones históricas ó meras hipótesis, sino que estudia detenidamente los restos que han sobrevivido de aquella edad, y cita dos notabilísimos ejemplos: la iglesia de San Juan de Baños y los capiteles de la Mezquita de Córdoba.

La basílica que Recesvinto dedicó al Bautista en el pueblo de Baños, en agradecimiento de haber recuperado su salud en aquellas aguas, es el único monumento que se conserva de la época visigoda; y si bien algunos arqueólogos opinan fundadamente, como el Sr. Caveda, haber sido restaurada después de las depredaciones de Almanzór, es indudable que en su reedificacion, si la hubo, se aprovecharon casi todos los miembros arquitectónicos de la primera fábrica. Los anticuarios del siglo XVI, Ambrosio de Morales, Gil Gonzalez Dávila, Sandoval y el P. Yepes, y lo mismo en el pasado, los agustinos de la España Sagrada, se habian fijado en este monumento, cuya inscripcion votiva les revelaba la fecha de su ereccion; mas el primero, á quién cabe la gloria de estudiarle bajo el punto de vista artístico, es á Jovellanos, gloria tanto mayor, cuanto que en su tiempo no habia nacido la Arqueología, mirándose hasta entónces estas construcciones por el prisma de la religion, como los citados críticos del Renacimiento, ó por el de la historia, cual los eruditos de la anterior centuria. Atribúyanse en buen hora los Sres. Amador de los Rios y Assas, aquél en su Toledo pintoresca, y éste en el álbum artístico de la ciudad imperial, la iniciativa de los estudios del arte visigodo en los

capiteles de San Roman y el Cristo de la Luz, iniciativa que el Sr. Caveda concede al segundo. Medio siglo ántes que ellos habia adivinado Jovellanos la presencia del estilo latino en los preciosos restos de San Juan de Baños y en los elementos decorativos más notables, pertenecientes á la arquitectura cristiana, que exornan la Mezquita de Córdoba. La parte más antigua de esta Aljama, levantada en 780 por el fundador del Califato, Abderrahman I, fué vestida interiormente con adornos tomados de las basílicas visigodas. El bosque de columnas que pueblan sus naves se trasplantó allí por alarifes árabes, arrancando los fustes de mármoles y jaspes á los monumentos de la Roma imperial, existentes entónces en gran número, y los capiteles los dieron las iglesias cristianas, bárbaramente profanadas por el fanatismo musulman. Tienen estos capiteles la forma usada con preferencia por los romanos en la época de la decadencia del Arte; todos pertenecen á los órdenes corintio y compuesto, pero incorrectos en las proporciones, y de tosca ejecucion, coronados siempre de abacos rectangulares ó cortados en visel. Esta circunstancia, y la de encontrarse en ellos con frecuencia símbolos cristianos, perceptibles á pesar de las mutilaciones que sufrieron al trasladarlos de las basílicas á la Aljama, escitaron la sagacidad de Jovellanos, el cual llegó á comprender la procedencia latina, apoyándose en las mismas razones expuestas recientemente por los citados arqueólogos al juzgar los capiteles visigodos de Toledo. De la presencia de tan preciosos restos de basílicas cristianas en el monumento más antiguo que tenemos de los árabes, dedujo Jovellanos, con acierto, que éstos, en el primer siglo de la Conquista, no tenian arquitectura propia, tomando la de la grey vencida, como habian hecho ántes que ellos los visigodos. Reconoce y aprecia la trasformacion que sufrió este arte después de la disolucion del Califato, llamándole la atencion las diversas formas que afecta, ya en el bizantino *mirab* de la citada Mezquita del siglo IX, en la sevillana giralda del XI y en su última y más bella evolucion, en la Alhambra de Granada.

Parecia natural que, unos estudios tan bien comenzados tuveiran en Astúrias—donde existen numerosas construcciones del estilo de la basílica de Baños—igual éxito que los inicia-

dos en Castilla y en Córdoba. No sucedió así, por desgracia; y léjos de eso, aquellos estudios, aplicados con ligereza, no sirvieron sino para confundirle y hacerle crear teorías erróneas acerca de los orígenes de los monumentos de la época de la Monarquía restaurada. El juicio que emite sobre ellos en el «Elogio de Rodriguez» leido en la Sociedad Económica de Madrid en 1788, lo hizo cuando no los conocia apenas. Posteriormente, durante su larga estancia en el Principado de 1790 á 1800, los visitó casi todos, y acaso modificaría la opinion expuesta en aquel discurso; pero ni en su correspondencia con Posada y Cean Bermudez, ni en otros trabajos referentes á Bellas Artes, hay noticia que confirme tal cambio de ideas. Acaso sus *Diarios*, donde consignaba y describia los monumentos que veia en sus viajes por Astúrias, podrian darnos alguna luz, mas no han llegado todavía á nuestras manos (1). Analizaremos las hipótesis que la inspeccion de estos monumentos le hizo concebir, aunque hayan sido ya juzgadas y rebatidas por el Sr. Caveda en su *Historia de la arquitectura española.*

El doble carácter histórico y artístico que tienen las obras arquitectónicas de la Edad media, se observa aquí mejor que en parte alguna, especialmente en las erigidas en los siglos IX y X, que son más dignas de estudio por reflejarse en ellas los primeros tiempos de la Restauración que por su valor como monumentos de Arte. En efecto, las basílicas asturianas de aquella época son restos vivientes de una civilizacion casi desconocida, y en ellas se puede estudiar mejor el estado de tan bárbara sociedad que en las descarnadas crónicas de Sebastian y del Albeldense, en las actas de los Concilios de Oviedo y en los

(1) Tiene esta notabilísima obra, de la que Cean Bermudez ha dado un ligero extracto, el carácter de *Memorias íntimas de Jovellanos*, abrazando un período importante de su vida, cuando se verificaban acontecimientos como la Revolucion francesa y la privanza de Godoy, y al par el de libro científico, en donde vierte á veces sus ideas con mayor extension que en sus publicaciones. Describe en sus viajes monumentos hoy destruidos, cita inscripciones, códices y documentos desaparecidos, y se ocupa de los adelantos morales y materiales de la nacion, entónces tan atrasada. Posee los originarios autógrafos de estos *Diarios* D. Vicente Abella, de Luarca. Los imprimió el Sr. Nocedal para que sirvieran de tercer tomo á la Biblioteca de Autores españoles, é impresos están, aunque no publicados.

testamentos y donaciones de los reyes, obispos y próceres á la iglesia del Salvador. La imaginacion de Jovellanos, no ménos poderosa que su razon, se inflamaba al evocar en estas humildes construcciones los héroes de la Reconquista; á Alfonso II, bajo las bóvedas de su Tirso, Santullano y la Cámara Santa; á Ramiro I, en las iglesias de Naranco; y al rey Magno, en las de Tuñon, Priesca y Valdedíos. Pero su espíritu crítico se perdia al indagar las causas generadoras de las formas con que se manifiestan estos monumentos; y no hallándolas en ningun estilo empleado en España con anterioridad á la Restauracion de la monarquía, ni en las obras contemporáneas levantadas por mozárabes y musulmanes, las supuso nacidas espontáneamente al calor de los grandes acontecimientos realizados al par que aparecia esta arquitectura, bautizada por él con el nombre de *asturiana*, para espresar su procedencia del país. Semejante deduccion carece de lógica, y á poco que reflexionara comprenderia que la ornamentacion de un monumento no se crea en un corto período, sino que se va alterando lentamente y asimilándose elementos de otros géneros, hasta dar vida, después de pasar por una época de transicion, á un nuevo Arte, cuyos caractéres, arqueológicamente estudiados, revelan su orígen. Jovellanos debia suponer que el trascurso de setenta años mediados entre la catástrofe de Guadalete y la creacion en 780 de la basílica de Santianes de Pravía por los reyes Silo y Adosinda, conservada casi íntegra en su tiempo, y que vió detenidamente, y las de Oviedo levantadas por Alfonso el Casto (792 á 802), no era bastante á cambiar el modo de construir de los visigodos, ni, dada la barbárie y decadencia de aquella época, podia esperarse que la arquitectura saliera del estacionamiento en que yacia al formarse la Monarquía asturiana. Al fijarse en estos monumentos, tuvo presente como tipo de relacion las obras más bellas que produjo el Arte en sus manifestaciones clásica y romántica; y al sentir la inferioridad de aquellos, sus mezquinas proporciones, la pobreza y tosquedad de la ornamentacion, no vacila en llamarles barbáros é informes, sin carácter definido, desnudos de belleza, ocupando el postrer lugar en la escala arquitectónica; apreciacion acertada, si se comparan con los templos de Grecia y las catedrales góticas, y errónea si se miden

con las obras entonces levantadas en el interior de España, y aún con las de la Francia carlovingia, donde la construccion sufria las mismas vicisitudes que entre nosotros.

Después de tratar tan duramente al Arte de este período, cae en contradiccion, y hasta parece que se retracta, cuando recomienda á los jóvenes arquitectos que, ántes de pasar á Italia á inspirarse en los restos de la antigua Roma y en las obras del Renacimiento, debieran ir á Astúrias y estudiar detenidamente sus basílicas, en especial las de los dos primeros siglos de la Reconquista. ¿Qué vió Jovellanos en estos monumentos que fuera digno de atraer las miradas de unos artistas, ignorantes de toda arquitectura, que no se sometiera á los preceptos de Vitrubio, Paladio y Rodriguez? Habíale llamado la atencion el carácter clásico de las primitivas iglesias asturianas, sobre todo la del tiempo de Silo y Alfonso II, las cuales se semejan mucho, y recuerdan, por el trazado de la planta y la ornamentacion las erigidas en Italia en los siglos v al x, conservando religiosamente, por tradicion, los principales elementos del greco-romano. Esta observacion hiciérala ántes que él un historiador del Renacimiento, Ambrosio de Morales, quien en la *Crónica general* y en el *Viaje Santo*, dice, al describir la capilla del rey *Casto*, haber encontrado gran parecido entre las pilastras y los arcos de las naves de aquel templo y los cláustros del Escorial, levantados entónces por Herrera, á imitacion de las arquerías romanas (1). Si Jovellanos, siguiendo el estudio comparativo iniciado por el cronista cordobés, hubiera analizado uno á uno los miembros de las basílicas asturianas, hallaria que su arquitectura no tenia orígen en el país, como suponia. Era la clásica, degenerada ya y corrompida por los mismos romanos, aumentada su decadencia por los visigodos, y llevada á su mayor postracion en los primeros siglos de la Monarquía restau-

(1) .....Cada nave tiene seis claros de arcos, muy semejantes en los postes y vueltas, y en toda la cantería y en pocas molduras á los cláustros de los arcos que ya están hechos en el Real Monasterio de San Lorenzo, aunque éstos son más altos..... toda la fábrica de las tres capillas es de *godos*, y mucho más los arcos de la entrada, harto semejantes á los de San Roman de Hornija y á los de Wamba. De la iglesia de San Miguel de Lino, dice, que la fábrica es gótica, aunque tiene bien del *romano*.»

rada. Sin embargo, ántes de sentar la afirmacion de la procedencia anticlásica de estos monumentos, hizo un paralelo de ellos con los del interior de España, pero con escaso resultado. Tomó por norma las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, erigidas las dos primeras á mediados del siglo IX, notabilísimas en la historia del Arte, porque en ellas se ven olvidadas las prácticas del greco-romano, respetadas todavía en las construcciones de la época de Alfonso II, alborando estas alteraciones de las líneas arquitectónicas la revolucion que vino más adelante á dar vida al estilo románico. El capitel no pertenece al órden corontio ó compuesto; cambia la forma curva por la angular, y en vez de hojas y volutas, cubren sus frentes caprichosos relieves, entre los que descuella la figura humana. Semejante modelo no lo vió Jovellanos en las columnas romanas, en las visigodas de Castilla y Andalucía, ni en las árabes de la Mezquita de Córdoba; y como no conocia el bizantino, único género en donde se empleaba esta clase de capiteles, los supuso, acaso con razon, inventados en el país. Generalizando esta deduccion, la hace estensiva á los demás miembros ornamentales, asignándoles el mismo orígen local, y de ahí el nombre de *Asturiana* que dió á la arquitectura de la octava y novena centuria. Reconoce la ingerencia de Artes extranjeras en la nuestra, especialmente de la árabe, y cita el ejemplo de San Miguel de Lino, cuyas fenestras aparecen cerradas de láminas de mármol perforadas, formando complicados dibujos de líneas geométricas y tallos entrelazados, idénticas á las que se ven en algunos vanos de la Aljama cordobesa. Es cierto que musulmanes y cristianos usaban en el siglo IX este género de ventanas, orígen del ajimez granadino, pero no fueron creadas por los árabes; tomáronlos estos de los visigodos y mozárabes, y los que contempló Jovellanos en la mezquita de Córdoba, ostentaron ántes sus primorosos calados en los ábsides y cruceros de las basílicas andaluzas, ó se labraron imitando fielmente su forma y ornamentacion. Como las relaciones entre los dos pueblos estaban interrumpidas, cree que esta supuesta influencia vino por conducto de alarifes moros hechos esclavos en la guerra, y empleados por los reyes en la construccion de sus palacios y templos. No limita la intervencion del árabe solamente

á la arquitectura; llévala tambien á la orfebrería, y la obra más admirable que de este género tiene España, la Cruz de los Ángeles, monumento de Arte cristiano, prototipo de estilo latino, la juzga labrada por plateros muslimes. Error que, con su autoridad, comunicó á los críticos de su tiempo, y áun en nuestros dias se hace eco de él y lo consigna el historiador Lafuente.

III

La arquitectura románica fué apénas apreciada por Jovellanos, confundiéndola unas veces con la latina y otras con la ogival. Afectan algunos capiteles iconísticos de las basílicas de los monjes de Cluny, importados en España á fines del reinado de Fernando I, cierta semejanza en la forma, si no en el carácter y ejecucion, del todo diferentes, con los de las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, por lo que supone á unos y otros pertenecientes al mismo estilo, y por consiguiente, de procedencia cristiana. Pero los que ostentan el tambor exornado de tallos y hojas, agrupados arbitrariamente, sin sujecion á las prescripciones clásicas, los cree tomados del árabe mucho ántes de la conquista de Toledo, época en que empieza á sentirse verdaderamente en los monumentos de Castilla la influencia del arte musulman. Llevado de este error, retrocede la construccion de iglesias románicas asturianas de los siglos XIII y XIV, como las de Abamia y San Pedro de Villanueva, á los primeros dias de la Reconquista, considerando aquellas restauradas basílicas las mismas que en la octava centuria erigieron Pelayo y Alfonso el *Católico*.

El nombre de *gótica* con que fué bautizada en el Renacimiento la arquitectura llamada hoy ogival, le juzga Jovellanos impropio, pues, conforme en esto con la opinion admitida por los críticos de su tiempo, reconoce que, tanto los godos de España como los de Italia, ignoraban en absoluto semejante modo de construir. La creencia de que fué Alemania el país donde tuvo orígen, era general entónces, y esta opinion se fundaba en la analogía que se observa entre las catedrales góticas y las que se ven en las márgenes del Rhin, levantadas

en los siglos x y xi, tales como las de Spira, Worms, Andernhak y Maguncia, por lo cual se la llamó *Tudesca*, apelativo tan desacertado como los anteriores, y olvidado después que los trabajos de Lassus, Vitet y Violet-le-Due y otros han demostrado la procedencia francesa de esta arquitectura. Jovellanos rechaza la teoría de que el arte ogival ha tenido su cuna entre los germanos, segun opinaban sus contemporáneos, y la sustituye con otra por él concebida, no menos errónea que las enunciadas, si bien la timidez con que la emite y sus dudas acerca de su verosimilitud la hacen disculpable. Antes de exponerla, trata de investigar en qué época se realiza la aparicion de la arquitectura gótica. Contra el parecer de Vasari, Felibien y Milizia, entónces admitido, fija su nacimiento, y con razon, en la segunda mitad del siglo xii, ó á todo más en los primeros años del siguiente. Su gran erudicion le prestó pruebas para demostrar, con documentos de archivos y referencias de cronistas é historiadores, que los más antiguos monumentos de este género, levantados en España y en el extranjero, no remontan su construccion más allá de aquella época. Tan importante descubrimiento, á él solo debido, hizo caer por su base la hipótesis entónces profesada de que la estructura del templo gótico, su forma piramidal y ascendente, la altura y ligereza de los pilares y la crucería de las bóvedas, eran imitacion de los troncos y ramas de los árboles, bajo cuyas sombrías copas celebraban los misterios de la religion los primitivos Teutones, los cuales, después que se convirtieron al Cristianismo, dieron á sus construcciones un carácter original que les hacia recordar los druídicos bosques en donde tributaban culto á sus divinidades. La circunstancia de aparecer el gótico precisamente cuando estaban en su mayor fuerza las Cruzadas, sugirió á Jovellanos la idea de que este hecho histórico, que tanto influyó en la marcha de la civilizacion, debió tambien hacerse sentir en la arquitectura, sacándola del abismo en que la habia sumido la barbárie de la Edad media. En efecto, no fué otra la causa de la trasformacion del arte románico en ogival. Sin aquel acontecimiento, hubieran probablemente continuado los monumentos afectando las severas formas creadas en Borgoña por los monjes clunyacenses. Pero no fué en Oriente

donde tuvo lugar semejante revolucion, como asegura. Hízole caer en este error la creencia en que estaba de que los arcos apuntados y otros elementos del gótico, existentes en los templos erigidos por los cruzados en Tierra Santa en el siglo XII, fueron traidos de allí por arquitectos europeos para exornar nuestras catedrales de Occidente. He aquí de qué manera desarrolla su teoría.

Cuando los europeos, impulsados por el sentimiento religioso y el espíritu caballeresco, fundaron el reino cristiano de Judea, sufria la arquitectura en aquel país una crísis semejante á la que experimentaba la de los árabes españoles en los dos primeros siglos de la Conquista. Lo mismo que la Mezquita de Córdoba estaban construidas las de Omar de Jerusalem, la de Walid de Damasco y las de Touloum del Cairo, con restos pertenecientes á monumentos de diferentes géneros, allí amalgamados sin oportunidad ni concierto. La imaginacion de los cruzados no podia ménos de escitarse al contemplar cuántas formas ha afectado el Arte en la antigüedad. El Egipto les ofrecia sus templos faraónicos; la Siria y el Asia Menor, ciudades como Antioquía, Nivca y Palmira, cubiertas de ruinas romanas; la Grecia y las islas del Archipiélago, las obras sublimes de Atenas, Eleuxis y Egina; Constantinopla exhibíales sus basílicas coronadas de cúpulas brillantes de oro, mosáico y cristal; y hasta la Persia venia á enseñarles en tapices, armas y muebles, la más rica y exuberante ornamentacion que el génio del artista ha concebido jamás. Fascinados por semejante espectáculo, los arquitectos cruzados empezaron á fijarse más en los monumentos que tenian delante de los ojos que en los que dejaban en su pátria, y fueron poco á poco olvidando la *manera bárbara* de construir de los pueblos septentrionales. Naturalmente, en las basílicas que levantaron apenas realizada la Conquista, reproducian las formas de las de Occidente, porque no podian romperse en un dia las tradiciones del pasado, ni sustraerse al hecho fatal que se observa en el Arte, verificándose sus trasformaciones, no por cambios bruscos, sino por *transiciones* lentas y paulatinas. Por eso se encuentran en Jerusalem y otras ciudades de Tierra Santa monumentos románicos, tanto más puros cuanto más se acerca la fecha de su

construccion á los primeros tiempos de las Cruzadas. Una especie de eclectismo, cual el que reina hoy en materia de arte, producido por la presencia de estilos tan diversos, sustituyó bien pronto al exclusivismo que dominaba en los arquitectos europeos al llegar á Oriente, cuyo resultado fué la implantacion en sus composiciones de elementos decorativos más fáciles de asimilar que veian en las obras del país, y muy especialmente en las bizantinas, semejantes á las de Europa, inspiradas por el Cristianismo, fundiéndolos y armonizándolos con los de su propia arquitectura, consiguiendo de este modo dar al conjunto un carácter nuevo, original y estético.

Pero hay en el gótico formas especiales que no se encuentran en ninguno de los géneros empleados en la antigüedad, ni en la época que precede á las Cruzadas, tan desconocidas en Tébas y Alejandría como en el Cairo y Constantinopla. Estas formas son: la piramidal y ascendente que afecta el monumento en general, y la del cerramiento de los vanos por medio de arcos apuntados ú ogivales. ¿Cómo vinieron á la catedral gótica esas afiladas torres de filigrana, los arbotantes que suben de nave en nave hasta coronar la central con sus pináculos erizados de minuciosa exornacion? Esas agujas, trepados y conopios que prestan tanta belleza á este arte sublime, ¿dónde tienen su orígen? Jovellanos encuentra, ó mejor dicho, cree encontrar las causas de semejante fenómeno en la misma lucha sostenida por árabes y cristianos en las primeras Cruzadas. Los arquitectos europeos, dice, que pasaron á Oriente, *rudos* y *bárbaros*, no fueron allí con el objeto de levantar templos, sino para contribuir con los conocimientos de su arte á la realizacion de la Conquista. La ciencia militar estaba entónces en la infancia, y como no se conocia la estrategia, limitábanse las operaciones casi exclusivamente al asedio y defensa de las plazas, cuyo ejemplo tenemos en los terribles sitios de Antioquía y Jerusalem. Entre los ingénios y máquinas de que se valian para expugnar las murallas, descollaban unas torres de madera, montadas sobre rodillos, que iban lentamente acercándose al muro, y cuando estaban próximas á él, dejaban caer sobre el adarbe puentes levadizos, colocados en lo más alto, penetrando de este modo fácilmente dentro del

recinto. La forma de estas torres, su estructura y áun los ornatos y trofeos con que á veces se las decoraba, pasaron, segun Jovellanos, de la arquitectura militar á la religiosa, alterándolos y perfeccionándolos en determinado sentido, como lo exigian la diferencia de materiales y las necesidades de la construccion. La ingerencia de estos elementos en los templos que empezaron á alzarse en Tierra Santa después de la primera Cruzada, dió por resultado un nuevo Arte, en el cual la forma típica de la *casa*, la única, segun los preceptistas del siglo pasado, que, siguiendo los principios de la razon debe afectar el monumento, empleada por griegos y romanos, bizantinos y occidentales, desaparece completamente para ser sustituida por otras debidas al capricho y á la arbitrariedad. En los dias de la mayor decadencia del greco-romano, de la quinta á la undécima centuria, no se interrumpian las tradiciones clásicas en lo que á la estructura general del edificio se refiere. Las iglesias asturianas del tiempo de la Monarquía, por ejemplo, reproducen las líneas geométricas de las basílicas romanas. En aquéllas, como en todas las obras contemporáneas, aparecen los muros perforados por estrechos vanos; los miembros horizontales acúsanse fuertemente, miéntras que los verticales se ocultan á la vista, y la altura es relativamente pequeña á la superficie de la planta; cualidades que hacen recordar la *casa*, modelo y orígen de las arquitecturas de Grecia y Roma. Del siglo XII en adelante, los cruzados, inspirándose en las obras militares que la guerra les obligaba á levantar, suprimen los muros, cargando la mole de la fábrica sobre pilares, machones y contrafuertes, y las ventanas van ganando en altura, hasta perderse su apuntada cima entre las nervaduras de las bóvedas.

La opinion profesada por Jovellanos de que estas torres sirvieron de tipo á las del templo gótico, fué sugerida, no sólo por la semejanza que veia entre unas y otras, sino porque creia que ántes de aquella época las basílicas cristianas no las tenian, como sucede á las iglesias de Astúrias, terminadas siempre sus imafrontes por espadañas. Esta observacion justa, respecto á los monumentos religiosos de estilo latino, tanto de España como del extranjero, no lo es referente á los del románico, pues

á poco que se fijara encontraria en las catedrales rhenanas y bizantinas, en los monasterios clunyacenses de Borgoña, anteriores á la primera Cruzada, torres coronadas de flechas; pero ya hemos dicho que Jovellanos confundia el gótico con el románico, haciéndolos un solo arte, y de ahí la creencia de que las torres fueron importadas á la arquitectura occidental después de realizada la Conquista de Tierra Santa. Idea tan peregrina acerca del orígen del arte ogival, fué inspirada por la descripcion de los sitios de Antioquía y de Nicea en la *Gran Conquista de Ultramar*, de D. Alfonso el *Sábio*. Levantaron los cruzados en el cerco de la segunda de estas dos ciudades torres de planta cuadrada ó polígona, anchas en la base y estrechas en la cima, terminadas en agudos conos, en cuya cúspide se situaban los vigías que espiaban los movimientos de los sitiados. Los ángulos estaban formados de haces de vigas, para resistir las presiones verticales, contrarrestadas, con el fin de impedir su desplome, por puntales que ascendian á gran altura, dando al conjunto el aspecto de una pirámide muy elevada, ó el de un obelisco. Partiendo del principio de que los elementos constitutivos de estas torres, tanto en su estructura como en la decoracion, se reproducen en los monumentos ogivales, hace una comparacion entre aquéllas y éstos, analiza su procedencia, los relaciona con los de otras arquitecturas, y si bien las consecuencias tenian que ser erróneas por lo débil de la base en que se fundan, no deja á veces de estar atinado, asignando á algunos miembros su verdadero orígen, como sucede con los pilares interiores del templo gótico y con los capiteles cúbicos, tan usados en el estilo de *transicion*. Los pilares, dice, que separan la nave central de las laterales, formados de columnas delgadísimas, separadas por escocias para acusar su relieve vertical, que se elevan hasta confundirse con los aristeros de las bóvedas, pudieran representar los grupos de vigas de las esquinas de las torres militares; pero pudieran ser tambien ideadas, como son en efecto, con el fin de darles la esbeltez y la ligereza que caracterizan todas las partes que entran en la composicion de esta clase de construcciones; descubrimiento arqueológico hecho por Jovellanos medio siglo ántes de que lo consignaran en sus obras los franceses Lassus y Vitet.

Si estuvo feliz en sus estudios sobre los capiteles de la Mezquita de Córdoba, que, como hemos visto, los hace proceder del Arte latino, no lo estuvo ménos en sus investigaciones acerca del orígen del capitel cúbico, al que supone, y con razon, nacido en Bizancio en el siglo VI é importado más tarde en la arquitectura de Occidente. Sólo se equivoca en la fecha en que tuvo lugar esta importacion, pues la cree realizada poco después de la Conquista de Tierra Santa, cuando ya en la décima centuria aparecia en San Márcos de Venecia, y en la siguiente en las catedrales del Rhin y en los monasterios clunyacenses de Borgoña. Atribuye, con buen acierto, á los bizantinos la invencion de las archivoltas abocinadas que, sistemáticamente se emplean en los cerramientos de los vanos de los monumentos románicos y ogivales, y, en especial, en los ingresos de las imafrontes y cruceros. Respecto al orígen del arco apuntado, sigue ciegamente la opinion, entónces muy comun, de Giusseppe Rosso, que le consideraba procedente de los vanos compuestos de jambas unidas por sus vértices, formando un ángulo agudo, que se ven en los templos de Egipto y en los muros pelásgicos de Grecia. Desechado en los buenos tiempos del arte helénico, proscrito por romanos y bizantinos, reaparece perfeccionado entre los árabes en el siglo VIII en las mezquitas del Cairo, y de allí lo tomaron, tanto los arquitectos cristianos como los musulmanes, dominando en todos los monumentos de la Edad media, desde Nuestra Señora de París hasta la Alhambra de Granada. Cuando encontraba en las construcciones cristianas elementos cuyos gérmenes no se hallaban en las torres militares de los cruzados, los buscaba en las antiguas arquitecturas de Oriente, como, por ejemplo, las columnas iconísticas, y, sobre todo, las estátuas adosadas á los parte-luces de los portales, á las que considera originarias de las cariátides del Prandrosion de Atenas, de los fustes osiriacos, y de los memnones del Speos egipcio. No limita la analogía entre el monumento gótico y las obras de madera de Tierra Santa solamente al carácter general y á la estructura: llévala tambien á los detalles de la ornamentacion, y llega á afirmar que las frondas y demás tallos y cardinas, relevados á modo de bolas en los rampantes de conopios y gabletes, y especial-

mente, en las ochavas de las aujas y pináculos, representan las cabezas de los enemigos muertos en el combate, que solian poner en lo más alto de dichas torres, adornando los ángulos de las flechas con tan horribles trofeos. Al terminar la exposicion de sus teorías sobre el gótico, enunciadas muchas de ellas con desconfianza, presintiendo la flojedad de sus fundamentos, insiste y vuelve á repetir lo que al principio hemos manifestado: que los cruzados pudieron dar vida al arte ogival, trayendo de Oriente los elementos de que se compone; pero su total desenvolvimiento tuvo lugar en Europa merced á los progresos del estado social y á la escitacion del sentimiento estético, producido por el romántico hecho de las Cruzadas.

El amor que profesó siempre Jovellanos al arte de la Edad media, creció con los años, y puede decirse que los últimos trabajos sobre Bellas Artes que dió á luz versan exclusivamente sobre arquitectura ogival. Al principio de su reclusion en Mallorca, cuando todavía gozaba de una sombra de libertad, dedicóse á estudiar las obras levantadas por los aragoneses en aquella isla después de la Conquista, rica en monumentos, entre los que descuellan la Cartuja de Valdemuza, los conventos de Santo Domingo y San Francisco, la lonja de Palma y el castillo de Bellver. De cada una de estas construcciones hizo detallada descripcion, en las que emplea una crítica más elevada, exhibe un caudal de conocimientos artísticos y una erudicion que esceden á los de los elogios y discursos pronunciados en la Academia de San Fernando y en la Sociedad Económica de Amigos del País. Su estancia en las Baleares, donde la civilizacion provenzal se hizo sentir, avivó en él la aficion al Arte cristiano, y acaso contribuyeron á escitar esta simpatía las producciones de F. y W. Schleghel y otros filósofos alemanes que en aquellos dias daban á conocer la Edad media, libres de las preocupaciones que cegaban á los críticos del Renacimiento y á los enciclopedistas del siglo XVIII. La corriente de la época habíale llevado á estudiar con preferencia el clasicismo en sus manifestaciones literaria y artística; pero ahora es el romanticismo el que atrae su atencion; y así como en su juventud la fijaba en el mundo de Grecia y Roma, en los poemas de Homero y Virgilio y en los monumentos de Ictinos y Vitravio,

estudia en su vejez los versos de Dante y Petrarca, de Jordi y Ausias Marc, y las creaciones arquitectónicas inspiradas por el Cristianismo. Las glaciales heroinas del teatro griego y latino, resucitadas en los siglos XVII y XVIII por Racine y Voltaire, las insulsas Galateas de la poesía bucólica del vate mantuano, vueltas á la vida en el Renacimiento por Sannazaro y Cervantes, y en la última centuria por Melendez á las orillas del Tormes, se borran de su imaginacion, y en su lugar aparecen rodeadas de mística aureola las Paulina y Clemencia Isoir de Tolosa, Laura, Beatriz y Juana de Arc, encarnacion de los tres grandes móviles que impulsaban la civilizacion en la Edad media; la Religion, el amor y la caballería.

Precisamente la prision en donde estaba encerrado Jovellanos era una magnífica construccion feudal, embellecida con las galas de la arquitectura gótica de los últimos tiempos. Levantáronla los reyes de Aragon y Mallorca para su residencia, en situacion pintoresca, desde cuya cima se dominaba gran parte de la isla y el mar, por lo que se le llamó Bellver. Entre los monarcas que le habitaron se cuentan Juan I y su mujer Doña Violante, los cuales, huyendo de la peste que asolaba las costas del Mediterráneo, se acogieron á esta fortaleza, pasando los dias en fiestas y espectáculos para olvidar los estragos del azote, como los reyes que pinta Boccacio en su *Decameron*, en el castillo próximo á Florencia. El ilustre prisionero, en las largas horas de su reclusion, para aliviar sus penas, escitaba su imaginacion y reproducia las románticas escenas de que fueron teatro aquellos muros. Ora aparecian ante sus ojos las solitarias estancias pobladas de damas y caballeros, escuchando los chistes de bufones y juglares, ó las cántigas de trovador provenzal, premiado con la rosa de oro en los juegos florales de Tolosa; ora contemplaba un consistorio de la gaya ciencia, ó una córte de amor, en donde los afectos del alma se espresaban envueltos en las galas de la poesía y en la armonía de la música. Otras veces veía á aquellos mismos caballeros, galantes y pacíficos en el estrado, satisfacer sus instintos de lucha y de combate en justas, en torneos, en los campos de batalla, ó los miraba lanzarse al asalto de los muros que le servian de cárcel. Estas y otras muchas escenas de la vida de aquel tiempo, ma-

gistralmente pintadas en la descripccion del castillo, podrian ser hoy leidas con indiferencia, porque cuarenta años de literatura romántica nos han familiarizado con ellas; pero hay que advertir que, cuando Jovellanos las reproducia, todos apartaban la vista de la Edad media, considerándola como una época de ignorancia y de barbárie. Aquel grande hombre, con un sentimiento superior al de sus contemporáneos, presintió el romanticismo, dándole forma en bellos cuadros, ántes que Scott y Víctor Hugo lo desenvolvieran completamente en admirables producciones.

IV

Llega por fin el Renacimiento, y con él la resurreccion de la arquitectura clásica, realizada en Italia á fines del siglo XV y en nuestro país á principios del siguiente. Jovellanos aplaude la venida del nuevo Arte, á pesar de no ser insensible, como acabamos de ver, al espiritualismo del templo cristiano; pero era tal la fuerza de la corriente, que llevaba á todos los de su tiempo hácia las Artes de la antigua Roma, que no pudo ménos de ser arrastrado por ella. No nos detendremos mucho á manifestar sus ideas sobre esta Restauracion, porque nada difieren de las que profesaban los críticos de aquella época. Concretándose á España, aprecia con acierto la causa de la lentitud con que se llevó á cabo la trasformacion de la arquitectura. El paso del gótico al greco-romano, dice, tenia que hacerse poco á poco, mediando entre ambos un período de transicion, porque el hábito de ver los monumentos de la Edad media erizados de una ornamentacion minuciosa, no permitia introducir de repente en las construcciones las severas líneas y la sobriedad ó carencia de ornatos que distinguen las obras verdaderamente clásicas. De ahí la aparicion del estilo plateresco, al que considera con razon, más bien una escultura arquitectónica, que como arquitectura decorativa; tal es la profusion con que se reproduce la forma humana en las fachadas, en el interior de templos y palacios, en sepulcros, retablos y sillerías de coro. Medio siglo de existencia tuvo entre nosotros este gracioso estilo, y hubiera

vivido más si influencias venidas de Italia, efecto de nuestra dominacion en aquel país, no acabaran por hacer triunfar el greco-romano, vuelto por Bramante y Paladio á la pureza de los tiempos de Augusto. Escusado es decir que Jovellanos, dado el clasicismo de sus ideas, se muestra favorable á la resurreccion de tan grandioso Arte, encarnado en monumentos como el Escorial, el Alcázar de Toledo y la Lonja de Sevilla, á los que van unidos los nombres de Toledo y Herrera, Cobarrubias y Villalpando. Su afecto á la arquitectura greco-romana se torna en antipatía, cuando decaido este Arte de su grandeza, llega á la última degradacion á fines del siglo XVII, con la alteracion de sus proporciones y la profusion, llevada hasta la locura, de ornatos de revesado gusto y de tosca y amanerada ejecucion. La vista de alguna de estas obras, parto de una imaginacion estraviada, le llenaban de indignacion, y el lenguaje que emplea al describirles no desdice del de sus amigos Ponz y Cean Bermudez, enemigos encarnizados de este desdichado estilo, al que bautizaron con el nombre de Churriguerismo. Los críticos modernos, libres de preocupacion, y guiados por un juicio más filosófico, si bien reconocen que estos monumentos carecen de belleza, no participan del encono con que los miraban los del siglo pasado, considerando sus monstruosas formas y licenciosa ornamentacion como consecuencia natural de la decadencia, que lo mismo en las artes que en las letras, habia alcanzado nuestra nacion á fines del XVII y principios del siguiente. El tiempo pasado sobre estos monumentos, si no les ha prestado belleza, los ha hecho respetables y son reflejo del triste estado en que yacía la civilizacion española en aquella época. Por eso, si hoy dia se intentara destruir algun edificio de arquitectura churrigueresca (1), la fachada del Hospicio ó la torre de la iglesia de Monserrat de Madrid, prototipos en su género, sería considerado semejante atentado como un acto de barbárie, cual si se quisiera borrar con su destruccion una página de la historia del reinado de Cárlos II y primeros años del de Felipe V. Al pintar Jovellanos con negros colores el estado del Arte en este período, siguiendo el camino de sus contemporáneos, acrimina

(1) Como se acaba de hacer con la fuente de la plaza de Anton Martin.

con duras frases la obra maestra del Churriguerismo, el altar de la Vírgen, el famoso *trasparente* de la Catedral de Toledo, disparatada creacion de Narciso Tomé, objeto de alabanzas cuando se erigió, y execrado por los preceptistas del siglo pasado, que pedian nada ménos que el arrasamiento de aquel baldon de la arquitectura. Contrasta tan apasionada crítica con la indulgencia con que le juzgan los modernos, especialmente el marqués de Pidal, que al describirle en sus *Apuntes de un viaje á Toledo*, hace decir con mucha razon á este monumento aquel verso de un poeta francés:

Je n'ai point merité
Ni cett'excès d'honneur, ni cett'indignité.

Sin embargo, á fuer de imparciales, debemos confesar que Jovellanos y sus contemporáneos no podian ménos de declarar al churriguerismo la guerra encarnizada que dió por resultado la proscripcion de tan fatal estilo. Para ellos no tenian estos monumentos, como tienen para nosotros, la respetabilidad que les da los años, pues todavía en su tiempo imperaba esta arquitectura, especialmente en los altares, cuya desaparicion, más que á las armas de la crítica y á la propaganda de sus principios, se debe á la autoridad de que se revistieron en la academia de San Fernando, consiguiendo del Gobierno no se hiciera construccion artística alguna sin que sus trazas fueran préviamente aprobadas por aquella corporacion. En vez de condenar el apasionamiento con que juzgaban este estilo, debemos sincerarles, y áun nosotros participaríamos de él, si viéramos levantar hoy en nuestros templos, altares de formas tan monstruosas como el mayor de Santo Domingo de Salamanca, el templete de la Cartuja del Paular, ó el de San Luis de Madrid.

El buen sentido de Jovellanos en arquitectura, se aprecia sobre todo, al juzgar la de su tiempo, cualidad difícil de conservar cuando la pasion ó las preocupaciones de escuela, suele ser el prisma por donde el crítico ve las obras de sus contemporáneos. El sentimiento que le causaba el estado de las Artes españolas, llevadas á la mayor degradacion por Churriguera y

sus secuaces, se torna en satisfaccion cuando las ve renacer, afectando las formas clásicas que habian tenido en el siglo XVI. Esta resurreccion no se realizó de repente, aunque bien pudo ser, puesto que no habia más que reproducir matemáticamente los monumentos del Renacimiento, sino que se hizo en algunos años mediando un período de transicion, porque era difícil estirpar en un dia un género de arquitectura arraigado en el país, fiel representante de la sociedad española en la época más desdichada de nuestra historia. Debióse esta resurreccion á Felipe V, el cual, habituado á ver las construcciones clásicas de Versalles, repugnábanle los edificios estravagantes que por todas partes se levantaban, siguiendo las prescripciones churriguerescas, ó *riverescas*, como dice con más propiedad Jovellanos, por haber sido Rivera el que más deliró al concebir la horrible portada del Hospicio. Cuando, en ódio á la dinastía de Austria quiso el primer Borbon habitar un palacio que no fuera el Retiro y una *villa* que no fuera Aranjuez, decidió traer arquitectos extranjeros para hacer las trazas del Alcázar de Madrid, y del real sitio de San Ildefonso. Existian entónces en Europa dos escuelas de Arquitectura: la francesa, algo decaida de la altura á que le habia llevado el preceptista Perrault en el reinado de Luis XIV, con la introduccion de elementos tomados del mobiliario y de la decoracion de *boudoir*, y la italiana representada por Fontana, autor de numerosas producciones, que, sino tienen el clasicismo de Bramante y Paladio, tampoco se ven en ellas la alteracion de líneas y los ornatos revesados de las de Borromini y Guarini, Churrigueras, de aquel país. Discípulo de aquel arquitecto, fué el siciliano Jubarra, empapado en las máximas de su maestro, á quien Felipe V encomendó el trazado de los planos del palacio real, que á haberse ejecutado, segun los proyectos del autor, hubiera sido la mansion más vasta y suntuosa que monarca alguno ha tenido jamás. Redujo sus proporciones para adaptarle á la situacion elegida por el Rey, que es la que tiene, el italiano Sacheti; pero no cambió ni la forma general, ni el carácter arquitectónico, de modo que bajo el punto de vista artístico, puede considerarse como obra de su antecesor. Cuando empezaba á alzarse esta soberbia fábrica, ya ostentaba el palacio de la Granja

la graciosa fachada que da á los jardines, levantada por el mismo Jubarra; y poco después, otro arquitecto francés, Carlier, trazaba, de órden de Fernando VI, el monasterio de las Salesas Reales, hoy convertido en palacio de Justicia. A la ereccion de estos monumentos, de los que desaparece completamente el gusto de Churriguera, y á la fundacion de la Academia de San Fernando, se debe el renacimiento de nuestra arquitectura; pero su total restauracion no tuvo lugar hasta los primeros años del reinado de Cárlos III.

Precisamente en el momento en que se verificaba esta reaccion, Jovellanos, recien salido de la universidad de Alcalá, se dedicaba, con Cean Bermudez, á estudios artísticos en Sevilla, donde comenzaban á introducirse las buenas máximas con la construccion del edificio de la Fábrica de Tabacos. El jóven alcalde de la Cuadra, mostróse ardiente defensor de las nuevas ideas é hizo cuanto pudo por extenderlas, no á la manera de su paisano Diego de Villanueva ó de D. Antonio Ponz, zahiriendo y burlándose en lenguaje chocarrero del churriguerismo, sino con una crítica elevada, cual convenia á su noble carácter. La pintura que hace en el *Elogio de Rodriguez*, del estado del arte de construir en ese período, es muy exacta. Cábele á Cárlos III la gloria de ser el restaurador de la arquitectura en Italia y España. Cuando este monarca empezó á reinar en Nápoles, imperaba en la península de Turin á Palermo el bastardo estilo de Fontana, reproducido, como hemos visto, por Jubarra en el palacio de Madrid. La filosofía francesa, condensada en la Enciclopedia, que en materia de Arte se mostraba inclinada al clasicismo, las obras del aleman Winkelman, inspiradas en esas mismas ideas, y el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano fueron causa de que la arquitectura saliera del marasmo en que yacía y recuperara parte de la grandeza que tuvo en el Renacimiento. Hízose apóstol de esta reaccion, luchando por realizarla, más con la regla y el compás que con la pluma, Luis Vambitelli, el cual en el magnífico palacio de Caserta, el Aranjuez de Nápoles, aplicó ántes que nadie los principios y máximas que hasta entónces sólo se exhibian en el campo de la crítica. Pero Vambitelli, por huir de los defectos que afeaban las obras de su tiempo, cayó en el estremo

opuesto. Borró del esterior toda ornamentacion, mostróse sóbrio en la combinacion y agrupacion de líneas, correctísimo en las proporciones de los miembros, parco en la superposicion de cuerpos y en los resaltos, y á fuerza de afectar sencillez, dió en la manera, como lo prueba ese mismo palacio de Caserta, su obra maestra, que desespera por la monotonía y frialdad de sus simétricas fachadas, teniendo más bien el aspecto de una caserna que de la mansion de un monarca. Tenemos que confesar, sin embargo, que en el interior del edificio, en la escalera, la más suntuosa del mundo, en el vestíbulo, capilla y otras estancias empleó una decoracion graciosa y movida, que contrasta con la uniformidad de los frentes.

Cárlos III era amigo de las Artes, como todos los príncipes de Italia, y cuando, por la muerte de su hermano Fernando, vino á ocupar el trono de España, sorprendióle encontrar la capital inferior en monumentos á la que dejaba, con un caserío pobre y mezquino, en el estado de atraso y abandono que en tiempo de los Felipes, no diferenciándose de un lugar de Castilla más que en la estension. Para realizar las construcciones que proyectaba y establecer una buena policía, trajo de Nápoles al brigadier Sabatini, discípulo y yerno de Vambitelli, empapado, naturalmente, en las máximas de su maestro, pero careciendo de muchas cualidades que adornaban á aquel arquitecto; desigual en sus composiciones, correcto en las partes, poco acertado en el conjunto, segun vemos por las obras que ejecutó, entre las que descuellan la puerta de San Vicente, tan majestuosa como risueña; el edificio de la Aduana, con el grandioso entablamento de Vignola, que haria mejor efecto si coronara una fachada de cuyo centro destacara un cuerpo de columnas ó pilastras abrazando tres ó cinco huecos; y el arco de triunfo de la calle de Alcalá al que la grandiosidad de la mole no puede hacerle ocultar sus faltas, como son la desproporcion entre la altura y anchura, y sobre todo el abuso de resaltos inmotivados que recuerdan los que Jubarra y Sacheti dieron al Palacio Real. Debióse, es cierto, á extranjeros, la regeneracion de la arquitectura entre nosotros; pero la llevó á su perfeccion un español, D. Ventura Rodriguez, el cual, sin salir del país, sin visitar la Italia, sin medir los monumentos de Roma, que

sólo conocia por dibujos y grabados; educado en la mala escuela del churriguerismo y en la de Fontana, llegó á ser, por su propio génio, el más original de cuantos en su tiempo cultivaron el arte de construir, superior al italiano Vambitelli, al francés Souffot y al inglés Jones. En sus composiciones no se encuentra la severidad clásica de las obras del Renacimiento, ni la afectada exornacion de *boudoir* del estilo de Luis XV, ni las glaciales líneas del preceptismo; está tan léjos de Paladio y Herrera como de Perrault y Sabatini. Sin inventar un sólo elemento decorativo, porque sería pedir un imposible, supo combinarlos de tal manera, dentro del greco-romano, alterándolos en un sentido determinado, que ha conseguido dar al conjunto *carácter*, que es en lo que consiste el mérito de una creacion arquitectónica. La majestad, la elegancia, la gracia y la esbeltez, son cualidades que se hallan aunadas en todas sus obras, dominando las dos primeras en el esterior de los monumentos, como en los palacios de Liria y Altamira, y las segundas en el interior, cuyo ejemplo nos ofrecen la capilla mayor de San Isidro el Real, y las iglesias de la Encarnacion y de San Márcos, vestidas de la decoracion más risueña que el Arte ha podido producir.

Parecia natural que, dada la superioridad de Rodriguez sobre todos los arquitectos contemporáneos, tuviera la direccion de las obras reales, y las más notables que se hicieran en España, como sucedió con Herrera y los Moras á fines del siglo XVI y principios del siguiente; más no fué así, por desgracia, siendo tan pocas las que realizó, que para formar cabal idea de su talento, de su inventiva, hay que acudir á los archivos y bibliotecas donde se conservan sus mejores composiciones. En medio de la ignorancia que reinaba en materia de Arte y del mal gusto dominante que impedia sentir la belleza de sus concepciones, no faltaron hombres de posicion y de ciencia que hicieron justicia á su mérito, como el infante D. Luis de Borbon y nuestro D. Gaspar de Jovellanos.

Estrañará que tratemos tan duramente, bajo el punto de vista artístico, un período en que el clasicismo brilló con algun fulgor; pero no creemos desacertada esta opinion, y cualquiera la hará suya al echar una mirada á los monumentos entónces

erigidos en la capital, y al fijarse en los estudios críticos sobre Bellas Artes de aquel tiempo. El público, en general, y áun las personas preciadas de inteligentes, constituidas en corporacion en la Academia de San Fernando, creian que con desterrar las locuras de Churriguera, suprimir los resaltos innecesarios, aligerar entablamentos, vanos é impostas de líneas inmotivadas, de que tanto abusaron Jubarra y sus secuaces, y con borrar la decoracion de gabinete introducida por nuestros vecinos, se habia devuelto á la arquitectura la pureza que tuvo en la Roma de Augusto y Leon X. No ha habido época de ménos inspiracion artística que aquella; los mismos Borraministas de Italia y España, entónces tan combatidos, tenian más imaginacion, y casi nos atrevemos á decir que sus estravagantes obras son preferibles á las del siglo pasado, porque no dejan de tener las primeras cierto carácter y originalidad, á pesar de lo monstruoso de las formas, en tanto que las segundas, por su monotonía, desnudez y uniformidad, no pueden escitar el sentimiento estético como trazadas con la regla y el compás, producto de unas cuántas fórmulas y preceptos de Vítrubio y sus intérpretes del Renacimiento. Sólo así se comprende que hayan sido pospuestos los planos que Rodriguez hizo para la puerta de Alcalá, la casa de Correos y la iglesia de San Francisco el Grande, á los de Sabatini, Marquet y Fr. Juan de las Cabezas, composiciones vulgares, hijas de un frio preceptismo. Tan cruel como la ignorancia, mostráronse en él la envidia y la intriga, oponiéndole obstáculos que impidieran la realizacion de sus ideas, consiguiendo sus enemigos postergarle, y miéntras arrastraba este hombre ilustre una existencia de dolor, y moria pobre y poco ménos que olvidado, el autor de la Aduana recibia en premio de escasos méritos, honores, riquezas y el grado de teniente general de nuestros ejércitos.

Ya hemos dicho que Jovellanos le conoció en la tertulia del conde de Campomanes, apenas llegado á Sevilla, uniendo á ambos desde entónces amistad estrecha, afirmada en sus relaciones de compañerismo en sociedades y academias. Acariciaba el autor del *Elogio de Don Ventura*, el proyecto de la ereccion de un monumento á Pelayo en Covadonga, de tan grandiosas proporciones como el hecho histórico allí acae-

cido, y logró al fin ponerle en vías de ejecucion con motivo del incendio que consumió el mezquino templo de madera, obra del tiempo de la Reconquista. Cárlos III acogió benigno el pensamiento, y para llevarle á cabo decretó se abriera una suscricion en España é Indias, encabezándola él y su real familia con una gruesa suma. La eleccion de arquitecto fué objeto de ruines intrigas; pero esta vez los enemigos de Rodriguez fueron vencidos, gracias á Jovellanos, por cuyo medio se consiguió el nombramiento primero, y la aprobacion de los planos despues, por el Consejo de Castilla, á quien el Rey encomendó la resolucion de este asunto. La descripcion del monumento está hecha magistralmente en el *Elogio*, y escusamos su repeticion; sólo diremos que en ninguna de sus producciones se mostró tan fecundo ni supo encarnar el sentimiento estético que le inspiraba como en ésta. Ni el promotor de la idea, ni el artista que la dió forma, tuvieron el placer de verla realizada. Comenzáronse los trabajos, se enterraron en los cimientos dos millones de reales, faltaron bien pronto los recursos, y las persecuciones de que fué víctima el iniciador del proyecto alcanzaron tambien á las obras, que fueron totalmente abandonadas, quedando en el estado en que hoy se encuentran. Afortunadamente fué un bien que no haya sido terminado este monumento, porque su situacion entre saltos de agua y árboles sombríos, dominado por elevadísimas rocas, en una quebrada donde el sol no tiene fuerza para romper las brumas en que están envueltas aquellas montañas, no era á propósito para que resaltaran y se exhibieran, cual correspondia, las finas y delicadas líneas de su clásica arquitectura. Hoy, que tributamos recuerdo á la memoria de los grandes hombres y de los hechos culminantes de la historia por medio de monumentos que al mismo tiempo prestan embellecimiento á las poblaciones, debieran exhumarse del polvo de los archivos los planos del de Covadonga y levantarle en un paseo público de Madrid. Así el grandioso acontecimiento de la Reconquista, encarnado en Pelayo, su primer campeon, sería dignamente conmemorado, y la capital, pobre en obras de Arte, se adornaria con la más bella que ha concebido el mejor de los arquitectos del siglo XVIII. Rodriguez no dejó discípulos, ó si los tuvo, no siguieron sus máximas, cayendo en el preceptis-

mo, en la rutina y en la manera. Entre los que se dedicaban en aquel tiempo á la construccion, se distinguia Juan de Villanueva, autor del Museo de Ciencias Naturales, hoy de pintura, á quien Jovellanos profesaba alguna estimacion, y cuando levantó en Gijon, su villa natal, un monumento á las Ciencias, el Instituto asturiano le encomendó las trazas del edificio que todavía está sin concluir.

V

Si la arquitectura ha sido profundamente estudiada por Jovellanos, no lo fueron ménos las otras dos artes hermanas, la pintura y la escultura. Sin embargo, estos estudios no pudieron ser todo lo completos que debieran, porque, si bien existian entónces en España, más que ahora, obras maestras del Renacimiento, traidas de Italia cuando allí dominábamos, érale indispensable visitar aquella Península para ver las creaciones de los pintores anteriores al siglo XVI, aquí completamente desconocidos, como Gioto, Masaccio, Fra Angelico, Perugino y otros cien, y áun de la misma centuria, como Fra Bartolomeo della Porta, Vinci, Sodoma, etc., y sobre todo para contemplar la pintura mural, el fresco, donde el génio pictórico logra desarrollar todas sus facultades, y en el que descollaron Miguel Angel y Rafael. El lapiz y el buril eran impotentes para reproducirlos; los dibujos y grabados no le daban apénas más idea que de la composicion, ninguna de la expresion y colorido; así es que sus conocimientos en la historia y carácter de las escuelas italianas que preceden la eflorescencia de la pintura, y acerca de las obras más notables de este período tenian necesariamente que ser débiles. Un viaje al extranjero hubiera ensanchado su instruccion artística, pero las ocupaciones de sus cargos primero, y despues el estado de Europa durante la revolucion francesa y el imperio, y su prision en Bellevér, impidieron su realizacion. Aunque tampoco conocia la Flandes, habia formado un concepto más justo del estado de las artes del diseño en aquel país, efecto de que los pintores flamencos anteriores á Rubens, á la inversa de los de Italia, encerraban sus composi-

ciones en pequeñas tablas pintadas con la delicadeza de la miniatura, fáciles de trasportar; y como los asuntos versaban casi siempre sobre religion, escitaban la piedad, si no el sentimiento estético de los españoles, allí dominadores, los cuales importaron aquí una gran riqueza de estos cuadros, algunos de Van-Eyk, Hemlim, Vander Veyden y otros jefes de aquella escuela. Por eso, al juzgar nuestra pintura en la Edad media y primeros años del siglo XVI, ántes que viniera el Renacimiento á trasformarla, cree encontrar más analogía con la del Norte que con la italiana; apreciacion acertada respecto á Castilla, pero no á Aragon y las costas del Mediterráneo, donde se hicieron sentir más influencias venidas de Florencia y Pisa que de Gante y Brujas. Ni las obras pictóricas extranjeras, ni las españolas de la décima quinta centuria inspiradas en aquellas fueron por él duramente juzgadas como acostumbraban hacerlo los críticos de entónces refractarios en principio al Arte debido al Cristianismo. Con su habitual imparcialidad reconoce en ellos sencillez en las composiciones, nobleza en los semblantes, expresion y reposo en las actitudes, gentileza en las formas, grandiosidad en los paños, y al lado de estas buenas cualidades cita otras que las deslucen, como la falta de proporcion en las figuras, que pecan siempre de muy largas ó muy cortas, y generalmente secas y angulosas, el dibujo incorrecto, desconocimiento de las reglas de la perspectiva, siendo tan simétrica la agrupacion de las personas que raya en la monotonía.

No seguiremos á Jovellanos en sus estudios sobre la pintura en la época de su total desenvolvimiento, época que empieza en Italia con Rafael de Urbino y acaba en España con Estéban Murillo. La opinion que de ella tenía formada es tan idéntica á la nuestra, que creemos escusado repetirla. Mas se aparta de la que hoy profesamos al investigar las causas de la decadencia de este Arte á fines del siglo XVII, mostrándose tan severo con las obras pictóricas de aquél período y con sus autores, como lo habia sido con las arquitectónicas de Churriguera y sus secuaces. Concretándose á España, en vez de atribuir el grado de abyeccion á que llegó entónces la pintura, á la corrupcion general que reinaba, tanto en las artes como en las letras, hace responsable de este mal á un extranjero, Lúcas Jor-

dan, traido de Italia por Cárlos II para decorar el palacio del Retiro. Es verdad, que cuando vino este gran artista, la escuela Madrileña, representada por Cláudio Coello, y pocos años ántes por Carreño, se mantenía á cierta altura conservando la naturalidad y sencillez que Velazquez le diera, pero la autoridad de estas dos personalidades no era bastante á contener la decadencia que avanzaba rápidamente, y que hubiera llevado al abismo la pintura española sin necesidad de que viniera Jordan á aumentarla. Las artes son solidarias, y las del diseño tenian que correr fatalmente la suerte que la arquitectura, tan postrada en aquellos dias, merced á la delirante imaginacion de los Riveras y Tomés que realizaban en piedra los oscuros é intrincados conceptos de Góngora y Gracian. El brillo que despedian las creaciones de Coello y Carreño, no permitía á Jovellanos ver las producciones de los muchos y malos pintores, intérpretes del mal gusto dominante, entre los cuales sobresalía Donoso, tan loco en sus cuadros como en las trazas de edificios, y cuyas obras pictóricas eran más apreciadas del público en general que las de aquéllos. Dentro de casa teníamos elementos de corrupcion más activos que los que pudieran venir de fuera; y así como Calderon, Bances Candamo y otros fueron importantes para impedir el decaimiento de las letras, tampoco lograron detener el de la pintura Murillo en Sevilla, y en la Córte los citados discípulos de Velazquez. La antipatía que Jovellanos profesaba á las obras de Jordan, no le cegaba tanto que no le permitiera ver las grandes cualidades que adornaban á este pintor, nacido al mundo, dice, con un sublime y elevado talento para la pintura, poseedor del dón de imitar en un grado eminente, dotado de una imaginacion la más fecunda y brillante que se ha conocido, prodigiosamente diestro en la ejecucion de sus ideas, en el uso de los colores y las tintas, y en el manejo del pincel. Y al lado de estas justas alabanzas exhibe sus defectos, los enumera uno á uno, exagerándolos y recargándolos de tal manera, que hacen olvidar lo bueno que se encuentra en sus composiciones. Sólo así se comprende que miéntras dedica frases tan laudatorias como merecidas, es cierto, al lienzo de la *Santa Forma*, de Coello, sábiamente concebido y mejor ejecutado, pero que al fin no pasa de ser un buen

cuadro de caballete, no cita una sola vez el admirable techo que Jordan pintó en el Cason del Retiro, en donde representó la *Creacion de la Orden del Toison de Oro*, por Felipe *el Bueno* de Borgoña, y la *Apoteósis de España* bajo el cetro de la dinastía de Austria; prodigio de composicion, de luz y de colorido, indudablemente, la obra maestra de este gran artista (1). Cean Bermudez, siguiendo servilmente las ideas de Jovellanos en materia de Arte, reproduce testualmente en la biografía de Jordan el severo juicio de aquél; no así D. Antonio Ponz, que, haciendo justicia al mérito del pintor napolitano, le ensalza cual merece, consigue, con la autoridad que le daba su saber, que el público inteligente, entónces estasiado en la contemplacion de las obras de Mengs, fijára un momento la vista en el fresco admirable del palacio del Retiro, y por insinuacion suya, algunos trozos de esta pintura fueron reproducidos por el grabado, en especial los doce trabajos de Hércules, hoy completamente destruidos.

Al terminar Jovellanos su estudio sobre Jordan, cita un nombre ilustre, Lope de Vega, al que supone haber ejercido en las Letras la perniciosa influencia que el otro ha tenido en las Artes, haciendo un paralelo de ambos, muy notable, porque revela una vez más las ideas de los críticos de la última centuria, intransigentes con el genio cuando sus concepciones no están fundidas en los estrechos moldes de las reglas y de los preceptos. Dice así: «Lope de Vega y Jordan fueron muy parecidos en la elevacion de sus talentos y en el influjo que tuvieron en la poesía y la pintura por el abuso de ellos. Dotados ambos de una facilidad incomparable, parece que se contenta-

(1) Habíanse enajenado, durante la última revolucion, los terrenos donde existió el palacio de Felipe IV, y ya iban á desaparecer San Jerónimo, el Salon de los Reinos y el Cason, cuando el Sr. Cánovas del Castillo, tan entendido en cosas de Arte, apénas subido al poder, anuló la venta y decretó la conservacion de los tres edificios, salvándose, por fortuna, este soberbio fresco, cuya restauracion fué sábiamente hecha en 1880 por el pintor señor Hernandez Amores. Por insinuacion del director de Instruccion pública, Sr. Riaño, y bajo su direccion, se está creando en el Cason un Museo de Reproducciones que cuenta ya con vaciados de las más célebres estátuas y relieves de Grecia y Roma.

ban con producir mucho, sin empeñarse en producir bien. Uno y otro publicaban sus ideas originales, sin que el pincel y la pluma las corrigiesen y acabasen. Uno y otro arrastraban tras sí los ojos del vulgo, y áun los de muchos profesores, más por la pompa y aparente armonía que reinaba en sus obras, que por el mérito intrínseco de ellas. Lope llenó nuestros teatros de dramas irregulares y monstruosos, que desterraron de la escena el órden, la verdad y el decoro; Jordan llenó nuestros palacios y nuestros templos de composiciones recargados, donde el decoro, la verdad y la exactitud se ven sacrificados á la abundancia y vana ostentacion. El uno hizo de sus imitadores unos poetas insulsos, afectados y charlatanes; el otro de los suyos unos pintores atrevidos, incorrectos y amanerados. Finalmente, los dos desterraron el órden, la regularidad y la decencia de la poesía y la pintura.»

Las mismas causas que produjeron en tiempo de Felipe V la restauracion de la arquitectura, influyeron para que las Artes del diseño tuvieran su Renacimiento; pero este hecho tuvo lugar algo más tarde, cuando Cárlos III, terminando en los primeros años de su reinado las obras del alcázar de Madrid, y queriendo decorar dignamente sus estancias, trajo artistas extranjeros, entre los cuales vino Antonio Rafael Mengs, el mejor pintor que contaba entónces Europa. El espíritu crítico, más que el sentimiento estético, el estudio y la imitacion, y no la inventiva y la originalidad, dieron vida á las concepciones de este artista, en las cuales se ven reflejadas las ideas del sabio más bien que las del hombre de imaginacion. Puede considerársele como el iniciador de la moderna escuela ecléctica, mostrándose siempre refractario al esclusivismo que hasta entónces reinaba en el Arte. Rendia culto á la belleza, ya apareciera bajo las clásicas formas de Grecia y Roma, ó las románticas creadas por el Cristianismo. Por eso se encuentra en sus composiciones diversidad de estilos, sabiamente amalgamados, inspirándose en las estátuas y bajo-relieves romanos cuando su pincel reproducia escenas de la Mitología ó de la Historia antigua, como en el fresco del salon de la villa Albani, donde representó con colores el *Apolo del Belveder*, y en los grandes maestros del Renacimiento, especialmente en Rafael y Correggio, si los

asuntos eran religiosos, cuyo ejemplo nos ofrece el cuadro de la *Adoracion de los pastores*, del Museo del Prado. Jovellanos no conocia personalmente á Mengs, pues miéntras éste vivió en España, hallábase aquél haciendo sus estudios en Alcalá, y luégo en Sevilla, siendo trasladado á Madrid en 1778 el mismo año, precisamente, y pocos meses ántes que el pintor filósofo partiera para Roma. Mas conocíale en sus obras, y, sobre todo, en sus escritos, notabilísimos porque las ideas que en ellos vierte sobre la concepcion de la belleza y su manifestacion en el Arte, tomadas unas de la escuela enciclopedista francesa, y otras de la alemana de Vinckelman, hicieron más por la restauracion de la pintura entre nosotros que sus producciones pictóricas, inaccesibles las mejores á la vista del público en las bóvedas del palacio real. La publicacion de sus estudios, hecha por el caballero Azara, sus lecciones en la Academia de San Fernando y la autoridad que le daba la proteccion del Rey, extendieron por todas partes sus máximas y doctrinas, ejerciendo hasta finar el siglo XVIII, un dominio absoluto en el campo de la enseñanza y de la crítica. Jovellanos, siguiendo la corriente de la época, aceptó las ideas de Mengs, hízolas suyas, y en sus trabajos sobre Bellas Artes, en sus juicios acerca de la teoría de la pintura, de las escuelas y áun de los artistas, se deja sentir la influencia de aquél.

El mal concepto que tenia formado de Jordan y sus obras, no nació espontáneamente en su espíritu; comunicóselo el pintor sajon, cuya crítica se mostró por demás dura con el pintor napolitano. Era natural que se hiciera partidario de las doctrinas de Mengs, basadas en buenos principios de estética, pero no tanto de sus producciones, que no merecen en alto grado los aplausos que el público de entónces les daba. En su entusiasmo por ellas, Jovellanos no vacila en compararlas á las de los grandes maestros del Renacimiento, considerando al autor como uno de los genios más inspirados que han tenido las Artes. Este esclusivismo no le permitia ver, entre las muchas y buenas cualidades que distinguen las obras de Mengs, los defectos que aminoran su belleza: cierta frialdad y languidez en las composiciones, timidez en las figuras, sencillez afectada en la espresion y en las actitudes, paños poco movidos y minuciosamente

plegados, falso el colorido y la entonacion general dulce y delicada, más bien de miniatura que de lienzo ó fresco. Y miéntras en sus Elogios y discursos emplea su elocuencia en cantar las glorias de este artista, elevándole poco ménos que á la altura de Rafael, no recuerda ni cita una sola vez á otro pintor contemporáneo que, sin tener el talento y la sabiduría de aquél, no le fué inferior en la espresion de la belleza, y acaso superior en la manera de interpretarla: nos referimos á Juan Bautista Tiépolo, traido por Cárlos III para pintar algunos frescos en el palacio nuevo, entre los que descuella el del salon de Embajadores. En esta obra incomparable, el artista, aunque septuagenario, mostró la inventiva, el vigor y la fuerza del colorido, y la facilidad en el manejo del pincel que en su juventud, pudiendo considerarse como la primera de sus pinturas murales, y al mismo tiempo como el último destello de la escuela veneciana; porque Tiépolo, si bien fué siempre independiente, y tanto que sus creaciones, cual las de Goya ó el Greco, tienen un carácter especial que las separa de las de otros pintores, inspiróse, sin embargo, en los grandes maestros de su ciudad natal, especialmente en Ticiano y Pablo Veronés. Aunque en sus discursos académicos no ha dejado consignada su opinion acerca de este artista, suponemos tendria la que Cean Bermudez dá en su biografía, muy acertada, por cierto; pues generalmente, la crítica que emplea y los juicios que emite sobre Bellas Artes, son reflejos de los de aquél.

Si un viaje á Italia hubiera servido á Jovellanos para conocer y estudiar cumplidamente la pintura anterior á Rafael, y áun la de otros célebres pintores del Renacimiento, con mayor motivo le sería útil para adquirir una idea de la escultura de los tiempos de Grecia y Roma, aquí poco ménos que desconocida. Los Monarcas de la Casa de Austria mostráronse más solícitos en traer de aquel país cuadros que estátuas, y el pequeño Museo que de ellas reunieron pereció en el incendio del alcázar de Madrid. Los únicos modelos del antiguo que Jovellanos pudo contemplar, los adquirió Felipe V en Roma, de la Reina Cristina de Suecia, para decorar las estancias del palacio de la Granja, poco accesible á las miradas del público. Algo más rica era la coleccion de vaciados existente en la Academia de San

Fernando, compuesta de los que trajo Cárlos III de Nápoles, reproduccion de las obras más notables del Museo Farnesio y de las halladas en las escavaciones de Herculano y Pompeya, aumentada con las donaciones de Mengs, del escultor Castro y varios particulares, generosamente hechas para el mejoramiento de la enseñanza en la Escuela de Bellas Artes. Los escasos medios de estudio y el débil auxilio del dibujo y del grabado, no permitian á nuestro crítico formar un concepto justo de la escultura clásica, así es que sus apreciaciones sobre este Arte limítanse á exponer las teorías de Mengs y de Winckelman, teorías con las cuales, por otra parte, debia estar conforme, por ser las que profesaban cuantos entónces se dedicaban á estudiar las manifestaciones de la belleza en la antigüedad. Creian encarnado el idealismo helénico, no en las obras hieráticas de Fidías, en los frontones del Parthenón y del templo de Egina, que apénas conocian, sino en las producciones plásticas de la decadencia, especialmente de la escuela Rodia, representada en el *Apólo del Belveder*, en las *Vénus de Roma y Florencia*, y en el grupo de *Laocoon*, encomiado en otro tiempo por Plinio, y cien veces reproducido en el Renacimiento por Miguel Angel.

Si la escultura de la época de Pericles y de Augusto no estuvo al alcance de su observacion, no sucedió lo mismo con la de nuestra pátria, que estudió detenidamente desde sus albores en los toscos y rudos capiteles de las iglesias de Naranco y Santa Cristina de Lena, del siglo IX, hasta sus dias, en que Cástro, Michel y Alvarez la levantaban del fango donde la habia arrojado el churriguerismo. Al apreciar las obras de este Arte en la primera mitad de la Edad media, disiente de la opinion de sus contemporáneos, que las juzgaban desnudas de toda belleza; y es que, dotado de un sentimiento estético superior, impresionaban su espíritu la espresion y el misticismo de las figuras, bárbaras en la forma, pero ideales en el fondo. Sigue paso á paso el desenvolvimiento de la escultura cristiana desde el siglo XIII, en que aparece ya con caractéres más artísticos que en los períodos latino y románico, deteniéndose en un monumento notable de aquella centuria, la puerta del Niño perdido ó de la Féria de la catedral de Toledo, cuya iconística comienza á dejar la inmovilidad y rigidez de los bultos yacentes

de las tumbas para adquirir alguna vida y movimiento, y los ojos fijos hasta entónces en su propio espíritu, absorto en la contemplacion del infinito, parece que quieren mirar el mundo esterior. Aplaude el momento en que la estatuaria, inspirada todavía, al finar el siglo xv, por el Cristianismo, rompe el sudario de muerte en que la habian envuelto la barbárie por una parte, y por otra el predominio del elemento subjetivo, que tendia á proscribir toda manifestacion estética. En ese instante feliz de la historia del Arte español, se esculpe la imaginería de la portada de los Leones de la Iglesia Toledana, el sarcófago de D. Juan II en la Cartuja de Miraflores y el retablo mayor de la catedral de Huesca, á los que van unidos los nombres de Hanequin Egas de Bruselas, Gil de Siloe y Damian Forment. No fué, por desgracia, duradero el período en que dominó este estilo. Influencias clásicas venidas de las orillas del Arno y del Tíber hicieron cambiar el carácter de nuestra escultura, dejando el idealismo religioso que la distinguia, la dulce espresion de los semblantes y el reposo y la sencillez de las actitudes, para tomar parte en las múltiples acciones de la vida real, graciosa y risueña, desnudas y acentuadas las formas, osada, atrevida, cual la mariposa, en constante movimiento después de pasar una existencia de crisálida en la larga noche de la Edad media. Discípulos y compañeros de Miguel Angel, empapados en sus máximas, importaron en España la nueva manera de esculpir; el Torrigiano en Andalucía, y en Castilla Alfonso de Berruguete.

Así como Jovellanos, reconociendo cuanto habia de estético en la arquitectura plateresca, consideraba superior la greco-romana, interpretada por Toledo y Herrera en el Escorial, dominado del mismo sentimiento, dá la primacía á las obras de los que siguieron entre nosotros las huellas del Buonarrota, y llega á afirmar que la regeneracion de nuestra escultura no empieza verdaderamente hasta que estos artistas, rompiendo con la tradicion cristiana, se inspiran en los modelos, entónces exhumados, de las ruinas de la Roma pagana. Semejante opinion, exagerada si no errónea, era profesada por los críticos de aquel tiempo, que, como hemos dicho, veian las obras de Arte por el prisma filosófico de Diderot ó Winckelman. Sólo así

se comprende que pospusieran las creaciones plásticas de los primeros años del siglo XVI, en los que se confunden armónicamente, como en los lienzos de Rafael, el idealismo romántico y la belleza de la forma, á las de la escuela de Miguel Angel, aquí representada por Berruguete. Cuando nuestra escultura religiosa iba á morir, hallábase precisamente en el período álgido de su desenvolvimiento; pero no sucumbió sin sostener con su rival una lucha encarnizada, que hoy podemos todavía contemplar en un admirable monumento: la sillería alta del coro de la catedral de Toledo. En este certámen, Maese Felipe de Borgoña sostiene la causa del Arte tradicional, y Berruguete la del clásico. El uno encarna la idea cristiana en imágenes llenas de dulzura, de gracia y poesía; el otro, anima la figura humana de una vida activa y exuberante, manifestada en montañas de músculos, posturas forzadas y semblantes agitados, convulsos, gesticulantes, como movidos por el resorte de las pasiones materiales. A pesar de que el público, seducido por las ideas del Renacimiento, asignaba la victoria á Berruguete, la escultura no podia seguir la senda peligrosa por donde este gran artista la llevaba. El Arte no tenia entre nosotros más vida que la que le prestaba la Religion, opuesta, naturalmente, á la manifestacion de la forma tal cual la concebian los sectarios de Miguel Angel, poco á propósito para expresar el carácter místico y ascético que dominaba entónces la imaginacion de los españoles. Obedeciendo á estos sentimientos los escultores de la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII, al par que imprimian en sus producciones el realismo de Berruguete, rindiendo tributo al clasicismo de la época, encarnaban en ellas el espiritualismo cristiano, conciliando, hasta cierto punto, tan opuestas tendencias, cuyo ejemplo nos ofrecen las obras de los Monegro y Becerra, Montañez y Roldan.

La superioridad de Jovellanos como crítico, sólo puede apreciarse cuando se le compara con los que en su tiempo cultivaron el estudio de las Bellas Artes. Tres son dignos únicamente de entrar en el certámen: Ponz, Llaguno y Amirola y Cean Bermudez. Ninguno escede á D. Antonio Ponz en el conocimiento de los diversos géneros de arquitectura usados en nuestro país desde los de la Roma imperial hasta los debidos á

Sabatini y Rodriguez. Su viaje por España es una obra inapreciable, porque en ella están descritos multitud de monumentos que las guerras extranjeras, las discordias civiles y la incuria contemporánea han hecho desaparecer. Pero su juicio crítico no estaba á la altura de su instruccion. Fué siempre su ideal la arquitectura greco-romana, tanto más bella cuanto más se acerca á los tiempos de Augusto. Proscribe la de la Edad media, porque su limitado espíritu no concibe otra forma monumental que la clásica, si bien alguna vez el espiritualismo de las catedrales góticas calentó su imaginacion, helada por el preceptismo. Dulcifica un tanto su severa crítica cuando se fija en las primeras producciones del Renacimiento, perdonándoles la vaguedad é incorreccion de las líneas por la risueña ornamentacion que los Berruguetes y Borgoñas supieron prestarles, creando aquel gracioso estilo bautizado por él con el nombre de Plateresco. Llega por fin el dia en que el clasicismo renace, como el Fénix de sus cenizas, después de quince siglos de muerte. Toledo y Herrera nos le traen de Italia, y en el Escorial realizan todas las bellezas de aquel grandioso estilo, que logró imponerse á nuestros monumentos de la segunda mitad de la décimasesta centuria. Llevado de su escesivo amor á este género, le considera Ponz superior á cuantos el génio del Arte ha podido concebir; quisiera eternizarle, como si la arquitectura pudiera sustraerse á la ley de evolucion, que rije fatalmente todas las cosas. A medida que el greco-romano va perdiendo la pureza de sus líneas y se cubre de adornos de mal gusto, exacerba la dureza de su lenguaje al juzgarle, y pierde la imparcialidad, la primera de las cualidades de que debe estar adornado un crítico.

Dejemos á Ponz revolverse contra el churriguerismo, y fijémonos en otro escritor de Bellas Artes: D. Eugenio Llaguno y Amirola. Las ideas de este crítico no se diferencian mucho de las del anterior; predileccion sistemática por el clasicismo, indiferencia por el Arte de la Edad media, escasez de sentimiento estético, más amor á las máximas y á los preceptos que á la verdadera inspiracion, eran cualidades comunes á ambos. Pero el carácter apacible de Llaguno no le llevaba á la controversia, que en las Artes, como en las Letras, era en aquel tiempo

apasionada en demasía. Dedicóse más al estudio de la parte histórica de los monumentos que á la artística, y en sus *Noticias sobre la arquitectura española* se encuentra gran copia de datos para esclarecer el orígen, la fecha y las vicisitudes que sufrieron en su construccion cuantas obras de importancia se levantaron en nuestro país, y curiosas investigaciones para ilustrar las vidas de los arquitectos. Sin la obra de Llaguno, podríamos apreciar, merced á los adelantos de la arqueología, el valor artístico de los monumentos, señalar el puesto que ocupan en la clasificacion, asignar la época á que pertenecen; pero no sabríamos el año fijo de su ereccion ó de su restauracion, ni los nombres de los maestros que los ejecutaron. Dió á luz esta publicacion y la amplió con noticias, notas y apéndices de sumo valor D. Juan Agustin Cean Bermudez, el cual, siguiendo el método iniciado por su antecesor, compiló en un Diccionario las biografías de los pintores y escultores españoles. La crítica que tiene en ésta y en otras varias obras que escribió sobre Bellas Artes, es superior en general á la de sus contemporáneos; y aunque se mostró, naturalmente, partidario del neo-clasicismo, imperante en su tiempo en las construcciones monumentales, no estrema su afecto ni le ciegan, como á Ponz, las preocupaciones de escuela. Su buen sentido y su imparcialidad le llevaron á conceder que la Belleza no se habia encarnado solamente en la arquitectura greco-romana, que el Cristianismo de la Edad media produjera manifestaciones estéticas, y con el fin de demostrar esta verdad, entonces desconocida, dió á luz un libro, en el que describe la más grandiosa de nuestras catedrales, la de Sevilla. Acaso esta simpatía por el Arte cristiano no nació espontáneamente en el espíritu de Cean Bermudez; es probable haya sido inspirada por Jovellanos, cuyas ideas sigue ciegamente, y áun las reproduce con las mismas palabras al juzgar artistas como Velazquez, Mengs y Jordan, y poetas como Lope de Vega.

Estos críticos, é igualmente Bosarte, Ortiz, Villanueva y cuantos entónces cultivaron semejante clase de estudios, se ocuparon más, como hemos dicho, en buscar en archivos y bibliotecas noticias referentes á la historia de los monumentos y á la vida de sus autores, que en indagar las trasformaciones del

Arte en sus diversas épocas y las causas que las produjeron. Sobre ellos se levanta Jovellanos á gran altura, superándoles áun en aquellas cualidades que hacen tan recomendables sus producciones. Ninguno le vence en erudicion, y en sus colecciones de documentos atesorados en sus viajes, en sus diarios, en su correspondencia epistolar, se encuentran datos preciosos para esclarecer la historia artística de nuestra patria. Cean Bermudez le debe mucha parte de los trabajos que ilustran sus obras, como el magistral Gonzalez Posada recibió de él generosamente un caudal de noticias para acrecentar sus biografías de asturianos célebres. El talento de Jovellanos no podia gastarse, cual el de estos críticos, en minuciosos detalles. Cuando contempla un monumento, no es la historia ni el nombre del arquitecto lo que le preocupa. Quiere saber el género artístico á que pertenece, y con ese objeto analiza uno á uno los miembros que entran en su composicion, los compara con los de los estilos más afines, y aprecia los cambios que les hacen sufrir el trascurso del tiempo y la diversidad de localidades. Es cierto que algunas de sus teorías sobre el Arte cristiano son erróneas, pero no es suya la culpa, sino de la ignorancia que habia en su tiempo en esta clase de estudios. Si comparamos sus hipótesis con las que producian entónces algunos filósofos alemanes iniciadores de la revolucion anticlásica realizada por Goëthe, Schleghel y otros, las encontramos tan lógicas como las de aquéllos, revelando, áun en sus lucubraciones, un amor ardiente por el Arte cuyos orígenes trata de descubrir.

El clasicismo de la época no fué bastante á apagar en su espíritu el sentimiento que le inspiraban las sublimes creaciones del Cristianismo en la Edad media; y cuando se hallaba bajo las bóvedas de uno de esos grandiosos templos ogivales, en donde la piedra parece que pierde el carácter material y se trasforma en idea, su alma, elevándose como las flechas del monumento á las regiones del infinito, sufria emociones estéticas que no le escitaban ciertamente las obras de la antigua Roma, ni las del Renacimiento. Reproduciremos, para terminar, las frases que á esas sublimes manifestaciones del Arte cristiano dedica en uno de sus discursos académicos: «¡Qué suntuosidad! ¡qué delicadeza! ¡qué seriedad tan augusta no admiramos toda-

vía en las célebres iglesias de Búrgos, de Toledo, de Leon y Sevilla! Parece que el genio de aquellos artistas apuraba todo su saber para idear una morada digna del Sér Supremo. Al entrar en estos templos, el hombre se siente penetrado de una profunda y silenciosa veneracion, que, apoderándose de su espíritu, le dispone suavemente á la contemplacion de las verdades eternas.»

BIBLIOTECA
PAULINO VIGON
O.V.E.D.C.